



A ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE NA EXPOSIÇÃO DE ARTE *L'INFORME: MODE D'EMPLOIE*

Tatiana Martins. EBA / UFRJ

RESUMO: Através da presença dos trabalhos de Robert Smithson na exposição e no catálogo *L'Informe: mode d'emploi (Formless: a user's guide)*, procura-se refletir acerca da relação entre a noção de dissolução de objetos artísticos e da dissolução das categorias de arte. Pela montagem da exposição, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, autores e curadores, propõem nova narrativa da História da Arte.

Palavras-chave: Curador. História da Arte. Entropia. Robert Smithson.

SOMMAIRE: Grâce à la présence des œuvres de Robert Smithson dans l'exposition et le catalogue *L'Informe: mode d'emploi (Formless: a user's guide)*, vise à réfléchir sur la relation entre la notion de dissolution d'objets artistiques et la dissolution des catégories de l'art. Par le montage de l'exposition, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, auteurs et conservateurs, proposent le nouveau récit de l'histoire de l'art.

Mots-clé: Curateur. Histoire de l'Art. Entropie. Robert Smithson.

Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss dividem a curadoria da exposição *L'Informe: mode d'emploi*¹ no Centre George Pompidou, em 1996, e a autoria do catálogo. Os tópicos aí apresentados tratam do universo do informe ou anti-formal, em outras palavras, seria nova possibilidade para o esgotamento da Forma – carregada de tipologias - como a evidência única do discurso da arte. Sobre os critérios da exposição, Yve-Alain Bois esclarece:

Esta divisão em quatro operações (para resumir, serão denominadas 'horizontalidade', 'baixo materialismo', 'pulsção' e 'entropia') pressupõe um tipo de classificação, mas uma classificação porosa (as 'categorias' não são herméticas. E o primeiro trabalho da exposição – Asphalt Rundown de Robert Smithson [1969] – ecoa em Glue Pour [1969], um trabalho bem similar do mesmo artista, localizado bem no fim da exposição). Além disso, a função dessa classificação é desagregar as grandes unidades materiais da história da arte: estilo, tema, cronologia, e, finalmente, obra como corpus do trabalho de um artista.²

No catálogo e na exposição, parece predominar um circuito fluido dado por desdobramentos sensíveis, isto é, uma curadoria que investiga as operações

poéticas que, em geral, procuram escapar às regras normativas ou ao par *forma e conteúdo*, por assim dizer, as classificações incluídas nas *grandes unidades da história da arte*. Obviamente, tais regras se devem a certo desgaste da palavra crítica ou mesmo à necessidade de renovação poética, contudo, não se verifica uma insurgência contra o movimento crítico do modernismo, mas uma reavaliação pertinente que evita os enquadramentos em categorias ou, pelo menos, pretende sua desarticulação. Fora da ordem cronológica, esses dois trabalhos de Smithson, *Asphalt Rudown* e *Glue Pour*, são marcadamente entrópicos em seu processo, atemporais portanto e cultivam a dissolução do objeto que, por sua vez, eclode na possibilidade da permeabilidade da teoria e da crítica de arte. Talvez, por explicitar a entropia como poética, esses trabalhos de Smithson tenham tido destaque na exposição, principalmente, por serem apresentados a partir da circularidade, esta, sem dúvida, motor das *categorias* ditas porosas pelos críticos Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss. Dos quatro *temas* apresentados, alguns correspondem diretamente ao universo de Robert Smithson e, claro, de muitos outros artistas que tiveram suas produções apartadas da locução crítica de suas épocas ou que foram submetidos ao rigor das categorias. A consequência disso talvez seja evidenciar o descompasso entre produção artística e crítica de arte. A necessidade da reavaliação crítica é incitada pela presença pulsante da obra que ocorre através da sensibilidade da época. Competência e coesão que permitem e alavancam os desdobramentos plásticos para além da catalogação e da acumulação de conhecimento.

Entropia, espécie de verbete do catálogo *L'informe*³, escrito por Rosalind Krauss, evoca, logo no início, a experiência da irreversibilidade entrópica do trabalho de Smithson *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, a caixa de areia - a impossibilidade de se desfazer uma mistura entre areia branca e negra. A estratégia de Krauss parece ser - através do resultado uniforme da mistura das areias: toda ela indistintamente cinza e do mimetismo de alguns animais⁴ - atingir o centro do problema da relação figura e fundo dissolvendo-a pela homogeneidade, dada pelos exemplos:

Esta ponte para o assunto do mimetismo, mais a natureza dos dois exemplos, particularmente de Smithson, deram a impressão que o significado da entropia é particularmente dificultoso para análise visual e mais especialmente para o que concerne à pintura modernista. A imagem

da supressão da divisão da caixa de areia entre branco e preto parece rimar bem com as fotografias, do *Minotaure*, de insetos perfeitamente camuflados no padrão dos seus habitats que desaparecem completamente na uniformidade de uma textura contínua. E isto sugere, conseqüentemente, que o que está sob discussão é a questão do limite ou do contorno, do qual se diz, a distinção entre figura e fundo⁵.

Ainda que Rosalind Krauss recorra à entropia como a pontual operação de enfrentamento da *condição visual da figura-fundo*⁶, a questão certamente não se resume a isto. A homogeneidade da caixa de areia talvez não possa ser vista apenas como produto final, pois, nas obras de Smithson, há a persistência da causalidade dos processos, sobretudo, porque o estado entrópico não prevê o resultado controlado ou muito menos o objeto acabado. Contudo, a tese que Krauss sustenta traz à luz o importante vínculo entre as *Enantiomorphic Chambers* e o passeio do artista por Passaic. Ambos os trabalhos permitem que exista, no cerne da noção de entropia, o desdobramento poético do deslocamento: no primeiro, a percepção deslocada de modo exato e fixo – o posicionamento do espectador entre as caixas revestidas de espelho; no segundo, o deslocamento ganha dupla potência – aquela compartilhada entre artista e espectador, ou seja, somente através da percepção do artista é possível aderir ao deslocamento perceptivo; e esta do deslocamento literal do estado de deriva. A primeira acepção de deslocamento está, provavelmente, ligada à ideia de abstração da mente e a segunda, ao componente transitório entre paisagem e percepção, misto de duração e ruptura. Assim, persiste, na produção do artista, uma rede poética na qual os elementos que a compõe se expandem em busca da sobreposição de sentidos.

No item *Palavras Líquidas*⁷, de Yve-Alain Bois, a linguagem é tida, grosso modo, como binária, combinatória de cada palavra atomizada. Na sua proposta do escoamento da linguagem, ele sugere que, como liquidez, a linguagem se ofereça indivisível: “(...) *claro que se pode dividir certa quantidade de líquido em diferentes containers, mas permanecem idênticos em cada uma de suas partes.*”⁸ A ligação entre as *Palavras Líquidas*, a *Horizontalidade* e a *Entropia* permite que as *palavras líquidas* sejam também a liquidez dos seus significados⁹. A proximidade entre Robert Smithson e o artista Edward Ruscha estabelecida por Yve-Alain Bois vai além da influência confirmada por Smithson. Em nota, o crítico comenta:

Se Smithson foi um grande admirador dos livros de Ruscha (que seu próprio trabalho fotográfico demonstra ser o caso [*A museum of Language in the Vicinity of Art*]), foi porque seu próprio jeito de pensar era muito próximo ao do artista californiano. *A Heap of Language*, por exemplo, um tipo de caligrama cuja matéria verbal é uma série de palavras relacionadas à linguagem (linguagem, fraseologia, discurso, língua, e assim por diante) e, cuja forma de *monte* [heap], foi desenhada por Smithson em 1966, antes de Ruscha ter começado a série *Liquid Words*.¹⁰

Na linguagem, tal como Bois a toma, o derramamento que Smithson executa em *Asphalt Rundown* e *Glue Pour*, obras de 1969, são: “(...) *derramamentos diretamente relacionados à arte de Pollock.*”¹¹ A característica do líquido – irreversível - aproxima-se de *Humpy-Dumpty*, metáfora da entropia para Smithson, a inviabilidade do reposicionamento do personagem de Lewis Carroll seria similar à impossibilidade de reagrupar o líquido derramado.

O inorgânico como potência criadora, no entanto, não contorna o problema da experiência da visualidade, característica, grosso modo, do dito purismo de Greenberg, sobretudo, nas análises que o crítico faz do *all-over* de Jackson Pollock. Acionar o inorgânico parece ser a estratégia que Robert Smithson encontra para evidenciar a problemática das definições da crítica de arte. Tal associação entre *palavras líquidas* – já tomadas como modo de operação dos trabalhos de Smithson - reverte-se em *Asphalt Rundown*, obra-filme, desdobrada em projetos, desenhos e diagramas. Neste trabalho, não é possível evitar certa pulsão orgânica, isto é, a reverberação do orgânico no inorgânico - ainda que Smithson utilize a ferramenta pesada e ampliada no tamanho e se remeta às camadas geológicas. Tal como as estruturas cristalinas, o inorgânico não pode abrir mão do orgânico porque, num primeiro momento, a transformação dos sedimentos da terra se faz somente pela organicidade oriunda das leis da física, isto é, o aquecimento confere certa *anima* – vida – ao resíduo que terá a forma final solidificada, aí sim, inorgânica. Smithson procura dilatar os sentidos da composição inorgânica. As facetas do cristal como forma *poliédrica*, por assim dizer, detentora de linhas que, se estendidas imaginativamente, aderem ao infinito. Ademais, o cristal resguarda a estrutura dos mapas tridimensionais que por sua vez são assimilados a um componente maior da produção de Smithson: os *non-sites*. A circularidade das concepções de Smithson é impulsionada também por seu apreço pela ideia de inorgânico, além da noção de entropia e da ficção.

A dialética, proposta como movimento operacional e imaginário do artista, pressupõe pares que se diluirão na entropia. Seguindo essa lógica, o fator inorgânico não pode se configurar sem o impulso orgânico, ambos, agregados por fim à região do panorama zero. O debate proposto por Smithson acerca do inorgânico reformula, possivelmente, o entendimento do orgânico, pois, em determinados materiais, a fluidez não pode ser controlada: “*Líquido [tinta] não delimita, nunca se move no reverso.*”¹² Não é possível escapar à composição orgânica do *all-over* de Pollock, todavia, desse dito limite orgânico sobressai um indício de entropia cuja sensibilidade material e subversão do lugar da tela se apresentam pela *horizontalidade*. No momento do lançamento da tinta, tem-se a vaga ideia do lugar da matéria, a orquestração é o ato do artista Jackson Pollock¹³:

Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem vida própria. Procuro deixar que esse mistério se revele.

A tinta espargida, jogada, gotejada, fluida, naturalmente remete à organicidade, quer dizer, o processo necessário à evidenciação do espaço da tela. Não obstante, Smithson não apresenta o problema de modo que caracterize uma espécie de debate. Ele aplica a composição orgânica, seguindo sua dialética entrópica, para revelar o inorgânico. O paradoxo que muitas vezes acompanha as concepções do artista se faz presente também no modo como descreve o orgânico: ora, uma característica da emotividade em arte, ora, pulsão para o inorgânico. Segundo Jack Flam, procurando combater o sentido “natural” propagado pelo *fazer arte* tal como concebido naquele momento, Smithson invade o circuito-arte para depois invertê-lo:

Nas séries de trabalho reportadas ao escoamento [flow], por exemplo, aqueles em que grande quantidade de asfalto, concreto, lama ou cola era derramada na paisagem, Smithson desafiou a essência do ato de pintar. No primeiro desses escoamentos, Asphalt Rundown (1969), um caminhão de lixo lança uma carga de asfalto do topo de uma montanha erodida de uma área abandonada de uma suja pedreira em Roma. O efeito visto em fotografias assemelha-se, num primeiro momento, ao enorme derramamento da pintura do Expressionismo abstrato, e aparenta ser a continuação direta da larga escala e do gesto heroico associado às telas de Jackson Pollock. Mas, ao mesmo tempo em que Smithson parece continuar a tradição da pintura de ação do Expressionismo Abstrato, ele também desconstrói essa prática ao enfatizar como a essencialidade entrópica da natureza do ato de derramar difere do gesto individualista da pintura. A implicação dos ‘escoamentos’ de Smithson não passou despercebido. Recentemente, por exemplo, Frank Stella notou que Asphalt Rundown era

percebido como uma potência, aniquilação do gesto que forçou os artistas a reconsiderarem a função do toque e da superfície da pintura.¹⁴

Colocado desse modo, a reformulação do gesto e a tentativa de suprimir a ação são indicativos do desdobramento do *medium* pintura em outros *mediums*. A desorientação do circuito artístico conduzida por Smithson releva o entrelace das esferas artísticas – já apresentada por outros artistas certamente. Porém, o ponto de contato que Smithson estabelece com Pollock reafirma o *campo ampliado* da pintura supondo a horizontalidade – certamente não restringida ao suporte - como lugar para a eclosão do *fazer arte*. Em suma, a ação de Pollock desdobrada, aberta e estendida.

A entropia reside no processo transformador dos elementos existentes no mundo; matérias que se desgastam porque necessariamente perdem energia no decurso temporal. A partir de suas palavras, fica explícito que parte de seu entendimento sobre entropia dialoga com teses científicas, estruturalistas e com algumas noções de ecologia: “*Poderia dizer que todo o problema da crise de energia é uma forma de entropia. A terra sendo um sistema fechado há somente certo conjunto de recursos e, claro, há uma tentativa em reverter a entropia através da reciclagem de lixo.*”¹⁵ O tom irônico provém da certeza da irreversibilidade do processo entrópico. A entropia possui uma definição negativa, seria a ordenação na unidade do tempo, quer dizer, o desgaste dos sistemas fechados que necessariamente os reordena. No entanto, esteticamente, a entropia encontra-se em dois outros projetos. Em *Documents 1* (1929), Georges Bataille define, sob a forma de artigo o verbete *Poussière* (Dust), “*(...) pesadelo entrópico.*”¹⁶ Vale citá-lo:

Os contadores não imaginaram que a Bela Adormecida despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles tampouco pensaram nas sinistras teias de aranha que ao primeiro movimento seus cabelos ruivos teriam rasgado. Enquanto isso, tristes crostas de poeira invadem sem fim as habitações terrestres e as sujam uniformemente: como se se tratasse de dispor os celeiros e os velhos quartos para a entrada próxima das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carunchoso da velha poeira substantiva e embriaga. Quando as grossas moças ‘boas pra fazer tudo’ armam-se, cada manhã, de um grande espanador, ou mesmo de um aspirador elétrico, elas não ignoram talvez de todo que contribuem tanto quanto os sábios mais positivos para afastar os fantasmas malfazejos que a limpeza e a lógica enojam. Um dia ou outro, é verdade, a poeira, posto que ela persiste, começará provavelmente a ganhar das serventes, invadindo imensos escombros de construções abandonadas, docas desertas: e, nessa longínqua época, nada subsistirá que salve os terrores noturnos, pela falta dos quais nos tornamos tão grandes contadores.¹⁷

O informe - o encoberto, aquilo que não possui uma forma delineada, aquilo que ocupa e recobre o mundo – espalha-se tal como a poeira, apagando as superfícies das coisas, dilui suas formas e retira-as do tempo. Espaço e tempo desorganizados, revolvidos, colocam-se como alguma coisa *outra*. Talvez, possa ser dito que a camada envolvente, de matéria fina e sedimentada, se compõe de todos os elementos do mundo indistintamente. O contágio se torna o elemento que garante ao mundo outra densidade, outra tessitura portanto. Para finalizar, a conversa entre Jean Genet e Giacometti retém aspectos da entropia residual da transformação da matéria bruta – pedra - em obra, que contaminam aquele universo reforçando o elo entre artista, obra e ateliê:

Aliás, esse ateliê, ao rés-do-chão, vai desabar de um momento para o outro. É de madeira carcomida e poeira cinza, as estátuas são de gesso, deixando à mostra a corda, a estopa ou um pedaço de arame; as telas, pintadas de cinza, perderam há muito tempo a tranqüilidade que tinham na loja, tudo está sujo e abandonado, tudo é precário e está prestes a desmoronar, tudo tende a se dissolver, tudo flutua: ou tudo isto está como que capturado numa realidade absoluta. Só quando deixo o ateliê, quando estou na rua, é que percebo que nada mais à minha volta é verdadeiro. Será que o digo? Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas.¹⁸

NOTAS

¹ Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.

² Idem. Pp. 21.

³ O catálogo assume a forma dos textos de George Bataille e outros que formam *Documents* – jornal publicado nos anos 20 - que se dá pela justaposição de ensaios e fotos sobre diversos assuntos.

⁴ Ela compara a caixa de areia [monumento de Smithson] ao mimetismo de certos animais que se camuflam no ambiente, procurando, com isso, proteção contra os seus predadores. Para isso, ela recorre ao argumento de Roger Caillois, no *Minotaure*, de 1930.

⁵ Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997. Pp. 75.

⁶ Cf. idem. Pp 75.

⁷ Neste item, Bois propõe a relação entre a série de pinturas *Liquid Words* de Edward Ruscha e a entropia. Para ele, os *spills* de Smithson em *Asphalt Rundwon* e *Glue Pour* equivalem – no nível da linguagem [at level of language] – às operações de Ruscha. “*Smithson, para quem entropia era um conceito chave e que falou sobre isso em quase todos seus textos, nunca escondeu seu débito com Ruscha, particularmente seus livros.*” Cf. Idem. Pp. 129.

⁸ Idem. Pp124.

⁹ Cf. Idem. Pp. 127.

¹⁰ Idem. Pp. 272-273, nota 3.

¹¹ Idem. Pp129.

¹² Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997. Pp129.

¹³ Palavras de Pollock do filme Jackson Pollock (1951) de Hans Namuth e Paul Falkenberg. In: In: Chipp. H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo Martins Fontes, 1996. PP. 556.

¹⁴ Flam, Jack (ed.). Introduction: reading Smithson. In. Robert Smithson: the collected writings.pp. XXII.

¹⁵ Smithson, Robert. *Entropy made visible*, 1973. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: the collected writings.pp.302.

¹⁶ Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain. *L'informe*. Paris: C. G. P., 1996 (*Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997. pp. 38.

¹⁷ Bataille, Georges. *Œuvres Complètes*. Vol 1. pp. 197 apud Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain. *Formless: a*

user's guide. Nova York: Zone Books, 1997. pp. 38.

¹⁸ Genet, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. SP: Cosac & Naify, 2000.p.92.

REFERÊNCIAS

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória [orgs.]. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: editora 34, 2004.

GENET, Jean. **O Ateliê de Giacometti**. SP: Cosac & Naify, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes moderniste**. Paris: Macula, 1993.

_____. **Le Photographique**. Paris: Macula, 1993.

_____. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. Londres: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind & BOIS, Yves-Alain. **Formless: a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1997.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PRINZ, Jessica. **Art Discourse/ Discourse in Art**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1991.

REYNOLDS, Ann. **Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere**. Cambridge: MIT Press, 2003.

SMITHSON, Robert. FLAM, Jack [ed.] **Robert Smithson: the collected writings**. Los Angeles: University of Califórnia, 1996.

Tatiana Martins

Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 1997, com mestrado e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Fez estágio de doutorado na Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Lecionou História da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IA/UERJ). Atualmente é Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e colaboradora da Revista DASARTES.